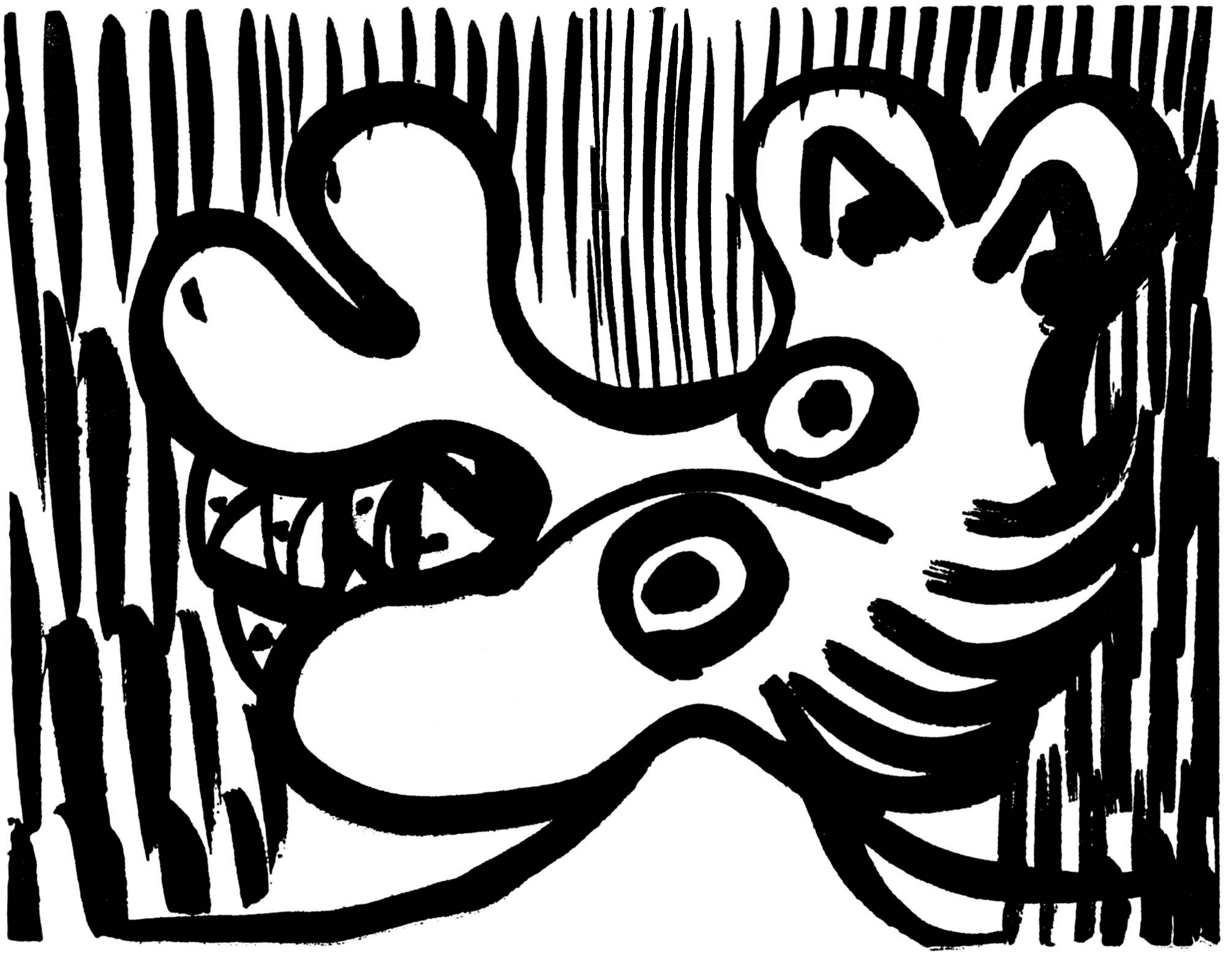


Helhesten

HØSTUDSTILLINGEN

En Røst fra Provinsen.

Kunstnersammenslutningen »Høst« havde i Lørdags en særdeles vellykket Fernisering, præluderet af den samlede Hovedstadspresses fortjent anerkendende Kor; saa det var saare godt altsammen:

De kendte Naturalister, med Harald Leth i Spidsen, var gennemgaaende særdeles gode og dette ikke mindre deres kvindelige Gæst, Sigrid Steenstrup, med sine stærke, overbevisende Mariager-Billeder; men den abstrakt arbejdende Fraktion var det sandelig ikke mindst!

Selvom de abstrakte jo unægteligt ikke havde vundet ved Rich. Mortensen og Egill Jacobsens Frafald, selvom deres Katalog lyder paa en nutidig Foreteelse som »Maksimal«-Priser, selvom det jo langtfra kan bedømmes, hvorvidt vor Tids abstrakte Kunst repræsenterer mere eller andet end et Gennemgangs Stadium (som f. Eks. Kubismen for snart tre Decennier siden), saa maa man dog lade de paagældende Kunstnere, at de gaar paa med Dødsforagt paa den Vej fremad, *de* nu engang anser for den rigtige.

Det er derfor aldeles uforstaaeligt, hvordan det kan være, at Udstillingens fem abstrakt arbejdende Malere gik fri for enhver Anerkendelse, ja oven i Købet maatte finde sig i en Omtale i Retning af »uartikulerede Brøl — — famlende Forsøg, der var paa deres Plads for henved en Snes Aar siden« — eller sogar — som Følge af Rescensentens Uvidenhed — at blive betegnet som »Surrealister«. —

Kunde det ikke være et praktisk Forslag, om de paagældende Kunstnere efter Udstillingen til Anmeldernes resp. Hjem udlaante hver et Par Billeder saaledes, at d'Herrer kunde faa Lejlighed til at fordybe sig i den Genre af Kunsten, blive Deltagere i al den kunstneriske Oplevelse, den rummer, og derved næste Gang have noget mere Kendskab til det, de taler om.

Det er vel ikke saaledes, at der beskæftiges Negre ogsaa paa dette Omraade?

Aarhus, den 1. December 1943.

C. T. Hollesen.

Hvad siger d'Herrer Anmeldere til dette velmente Forslag? — Vi er gerne beredte til at formidle Udlaan af Billeder! — Venligst ring da til Telefon Am. 6136 v.

Red.

HELHESTEN . TIDSSKRIFT FOR KUNST . 2. AARGANG . HEFTE 4 . SIDE 61–96
KR. 3.50 . ABONNEMENTSPRIS KR. 9.00 PR. AARGANG . POSTKONTO 58960

INDHOLDSFORTEGNELSE:

Forsiden af Ejler Bille.
Litografi af Richard S. Mortensen 61
Ord af Jørgen Nash 63
Træsnit af Kaj Ejstrup 66
Litografi af William Scharff 68
Litografi af Harald Leth 70
Litografi af Henry Heerup 72
Om Henry Heerup af Dan Sterup Hansen 73
Stilisere Modeller eller naturalistiske af Holger Arbman 75
Inspirationens Psykologi af Læge Helge Kjems 77
Nogle løse Betragtninger af Lektor 80
Om Egon Mathiesen af Funktionalist 83
Litografi af Egon Mathiesen 85
Litografi af Svavar Gudnason 87
Litografi af Tage Mellerup 89
Træsnit af Arne Johannesen 91
Abstrakt Kunst eller Fantasikunst af C. Henning Pedersen 92
Udtalelser af Henry Heerup 94
Litografi af Hjorth Nielsen 96

Ansvarshavende Redaktør: R. Dahlmann Olsen, Arkitekt, Pragsboulevard 12, København S.

Litografierne.

Det er igen lykkedes os med stor Velvilje fra Dir. Birch, A/S Recato (Cato's litografiske Anstalt) at kunne bringe en Serie Litografier. Der er i dette Hefte 8 Litografier i 4 Farver, og i flg. Nr. bringes flere.

En unødvendig Bog.

Henrik Bramsen staar for de fleste unge malere som en af de faa jævnaldrende kunsthistorikere, der har lyst til at følge det kunstneriske arbejde paa nærmere hold og evne til at stille sin viden til raadighed herfor.

Derfor greb man spændt hans nylig udkomne bog: *Dansk Kunst — fra Rokoko til vore Dage (Hirschsprung).*

Yderligere spændt blev man ved forlagets annonce: »... Der er fra Forfatterens Side lagt Vægt paa at skabe Forstaaelse for de nyeste Strømninger indenfor bildende Kunst, samtidig med at Forbindelsen bagud til de store kunstneriske Traditioner i forrige Aarhundrede paavises.«

Naa, de store traditioner i forrige .....!

Man føler kulden om skuldrene og kulden breder sig under læsningen af de 348 sider til lammelse.

Bogens inddeling er som den moderne auktionsgænger ønsker sig, med hovedvægt paa tiden fra 1825—1900 (ca. 200 sider) og 16 sider til de sidste 40 Aar.

Siden 1937 har vi haft en udmærket fremstilling af dansk kunst i »Danmarks Malerkunst« skrevet ud fra den opfattelse, der doceres paa bjerget. Skulde der derfor være mening i en speciel fremstilling af den nyere tid, maatte der ligge en ny opfattelse af vor tids kunst til grund derfor, samt den dermed følgende omvurdering af klassikerne — men man har det indtryk, at den kunst der vokser op om os keder Henrik Bramsen over al maade. Det er derfor vildledende, at bogen bliver annonceret som den gør.

De nyeste Strømninger er enten udeladt eller behandlet aldeles uvidenskabeligt. Et eksempel fra sidste side kan angive tonen. Der siges om Rathsack at han er »klassicistisk og kubistisk paa samme tid«. Ja man har jo hørt om en kalv med hoved i begge ender.

Man kunde ønske sig at H. B. havde fulgt den tanke han gav udtryk for i efteraarsudstillingens katalog 1941: »Rent praktisk maa den moderne kunstkritik søge nær forbindelse med den udøvende kunst. Den maa blive en slags metodisk *studio talk.*

De reproduktioner der følger teksten er i et plan langt under hvad dansk bogkunst plejer at yde og utilladelig daarlige, naar man tager i betragtning at det er en kunstbog.

En vogn kørte over en lax. *Le peintre.*

Helhestens Udstilling i Pustervig Kunsthandel.

Udstillingen, der omfattede malerier, tegninger, akvareller og skulpturer skænket af en række kunstnere til fordel for HELHESTEN havde et pænt salg. I et senere hefte fremkommer en nærmere redegørelse herom. Vi bringer herved en foreløbig tak til alle, der har medvirket til det gode resultat.



ORD

ET FORSØG PAA AT FØLGE NOGLE TRAADE FREM IMOD EN NY LYRIK

AF JØRGEN NASH

Amaija — ai, ja — ja, ai — ja.
Jeg er en spagfærdig —
ja, jeg her, jeg driver aldrig spot,
jeg dynger aldrig onde ord paa andre,
det er nu min vane,
saadan er jeg,
amaja — ja.
Ord bringer bevægelse
og skaffer stilhed.
Ord giver sand besked,
og ord bringer løgne,
amaja — ja — ja!

Umanatsiaq.

Den fri lyrig idag har sine forudsætninger saavel som den moderne malekunst. Vort livssyn har paa visse punkter noget tilfælles med naturfolkenes. Derfor opstaar der ogsaa en samklang mellem deres og vores kunst. Denne samklang er fornuft og instinkt, kultur og primitivitet i forening.

En grønlænder har sagt noget om digtningens oprindelige væsen, der rummer en grundlæggende sandhed for os. *Der opstaar,* siger han, *sammen med aandedrættet uden at vi selv ved hvordan ord og toner, som ikke er daglig tale, snart som graad dybt inde fra hjærtets ve, snart som en kaad latter sprunget ud af den glæde man ikke kan lade være med at føle over livets og verdens dejlige lande.*

Walt Whitmans glød brænder i disse spontane linier. Men hverken grønlænderen eller Walt Whitman har nogensinde mødt eller oplevet hinanden. Det at være sig selv i kunsten og derved være en del af det brogede menneskeliv gælder ikke alene digtningen, men alle kunstarter. Det er et livsspørgsmaal.

Tog bølgen land
Tog den land og sived langsomt
Rullende mod grusets perler
Atter ud i bølgers verden?
Nej, den stejled som en ganger,
Løfted højt sin vaade bringe!
Igennem manken gnistred skummet
Snehvidt som en svanes ryg.
Straalestøv og regnbutaage
Sitred op igennem luften!
Ham den kasted,
Ham den skifted,
Fløj paa hvide svanevinger
Gennem solens hvide lys.

I. P. Jacobsens »Arabesk« er livgivende natur i vore oplevelser. At være digter er at skabe visioner, at se syner. Det er en ekstase, en revolte, en spænding i sjælen.

Jag ligger paa Kabelgattet
rökande »Fem blå bröder«
och tänker på intet.

Havet är grönt
så dunkelt absintgrönt;
det är bittert som chlormagnesium
och saltere än chlornatrium,
det är kysk som jodkalium
och glömska, glömska
av stora synder och stora sorger
det gir endast havet,
och absint!

O du gröna absinthav
o du stilla absintglömska
döva mina sinnen
och låt mig somna i ro,
över en artikel i
Revue des deux Mondes!

Sverige ligger som rök
som röken av en maduro havanna,
och solen sitter däröver
som en halvsläckt cigarr,
men runt kring horisonten
stå brotten så röda
som bengaliska elder
och lysa på elendet

»Solnedgång på havet«.
af August Strindberg.

Hensigten med kunsten er ikke at fortælle noget. Det gør alle dagen lang. Men pludselig at sige disse ord, der uden man ved af det, uden at man fatter meningen med det, med ordet med visionen — føler denne kraft strømme igennem sig. Denne inspirerende uro, der faar en til selv at se syner. — Man føler den bevægelse, den forvandling og uro, der bestandig er til stede, og bibringer ordene i hvert digt en ny friskhed, en ny oplevelse. Former disse oplevelser sig i nye rytmer er der skabt noget.

Edith Södergran, som er en af forudsætningerne for skandinaviens nye lyrik, siger som indledende bemærkning i digtsamlingen »Septemberlyran«: *At min digtning er poesi kan ingen benægte, at det er vers, vil jeg ikke paastaa. .... Hvad indholdet angaar lader jeg mit instinkt bygge op, hvad mit intellekt i afventende holdning paaser.*

De dage er ikke de tungeste,
hvor lig et sammenkrøbet dyr
angsten paa hjærtet hviler;
den ikke
hvor bruddets nat
lægges om døde sanser.

Ti angsten lever
og brud er smærte.

Men den dag
da sorgens skyer
spredes trægt
af ny ligegyldighed
og efter dem
sjælen
det store intet ser
— den er den tungeste.
Digt af Herman Bang.

De overleverede verseformer er kun lænker og haandjærn for den poetiske nyskabelse. Man digter i den verseform, der op-

staar i en selv sammen med indholdet. Det skal være eet. Fantasiens verden er en suveræn verden. Den hersker og kan ikke beherskes.

En aften ved den sovende flod
huskede jeg,
at sangen om den store kærlighed
spilles vidunderligst med to pinde
mod et stykke træ

Saa enkelt er det. Det er den nyskabte poesi, *Gustav Munch Petersen* formede.

Det er, som om
ingen strøm kan drukne mig,
ingen sorg kvæle mig
helt —
det er, som om
kærlighed kommer til mig
over alle have,
fordi en blød streng altid svinger
i mig —

siger han i digtet »Med lukkede øjne«.

Vi har modtaget en arv af rige skatte — Ord er blevet rakt os af de kæmpende mennesker, der gik bort og efterlod os dette ene som en indvielse. Vi er forudbestemte til at modtage, hvad der er os betroet.

Kærlighedens Flammer
skal skyde som Buske
frem for din Fod,
og jeg skal danse mellem dem,
og Flammerne skal staa som
gyldne Horn
fra vore Pander.

Klager Dyrene,
naar du har vendt dem Ryggen
og spiller paa Fløjte for mig?

Sig, de skal vente,
sig, de skal høre dine Toner,
naar en Dag du er ensom,
og jeg er gaaet over Bjærgene.

Rap er min Fod,
og jeg skal stige opad
mod de blaanende Tinder —

Deroppefra skal jeg se
nedover Dalene
og de bløde Græsgange,
hvor du sidder ensom
og spiller for Dyrene.

Jeg skal velsigne dig!

Bodil Bech har skrevet dette digt »Fløjtespilleren«. Kort før sin død havde hun afsluttet en ny digtsamling, som hun glædede sig til at sende ud til os. Hvor er den? Hvem har faaet den betroet? Er den brændt? Skal vi ikke mere modtage, fordi de arme, der før rakte os af sine dyrebare skatte, nu ikke mere er udstrakt imod os?

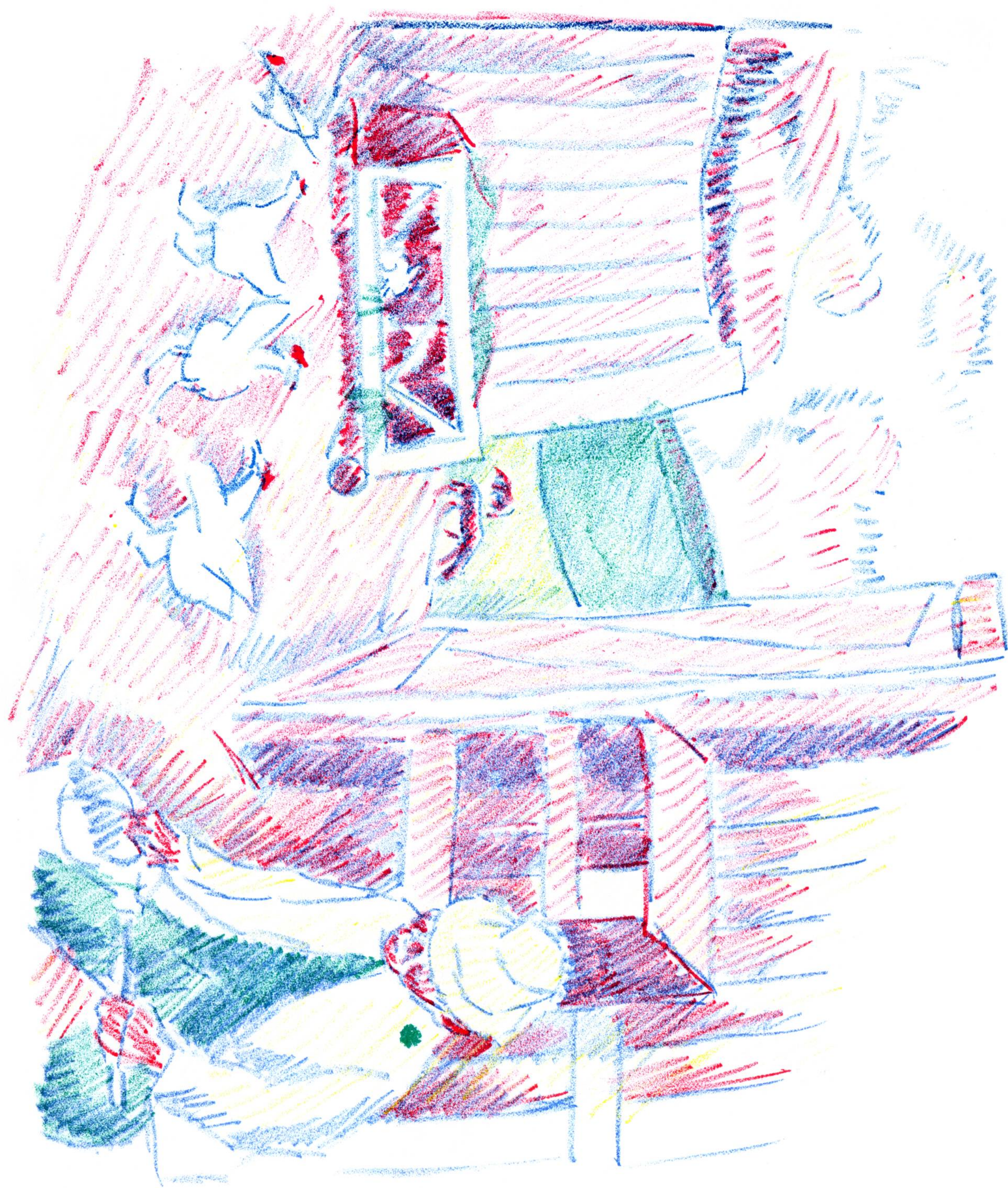
Og den diskrete digter *Jens August Schade* har en stor roman, som ingen vil udgive, og det kommer heller ikke sagen ved. »Den evige digter« sagde:

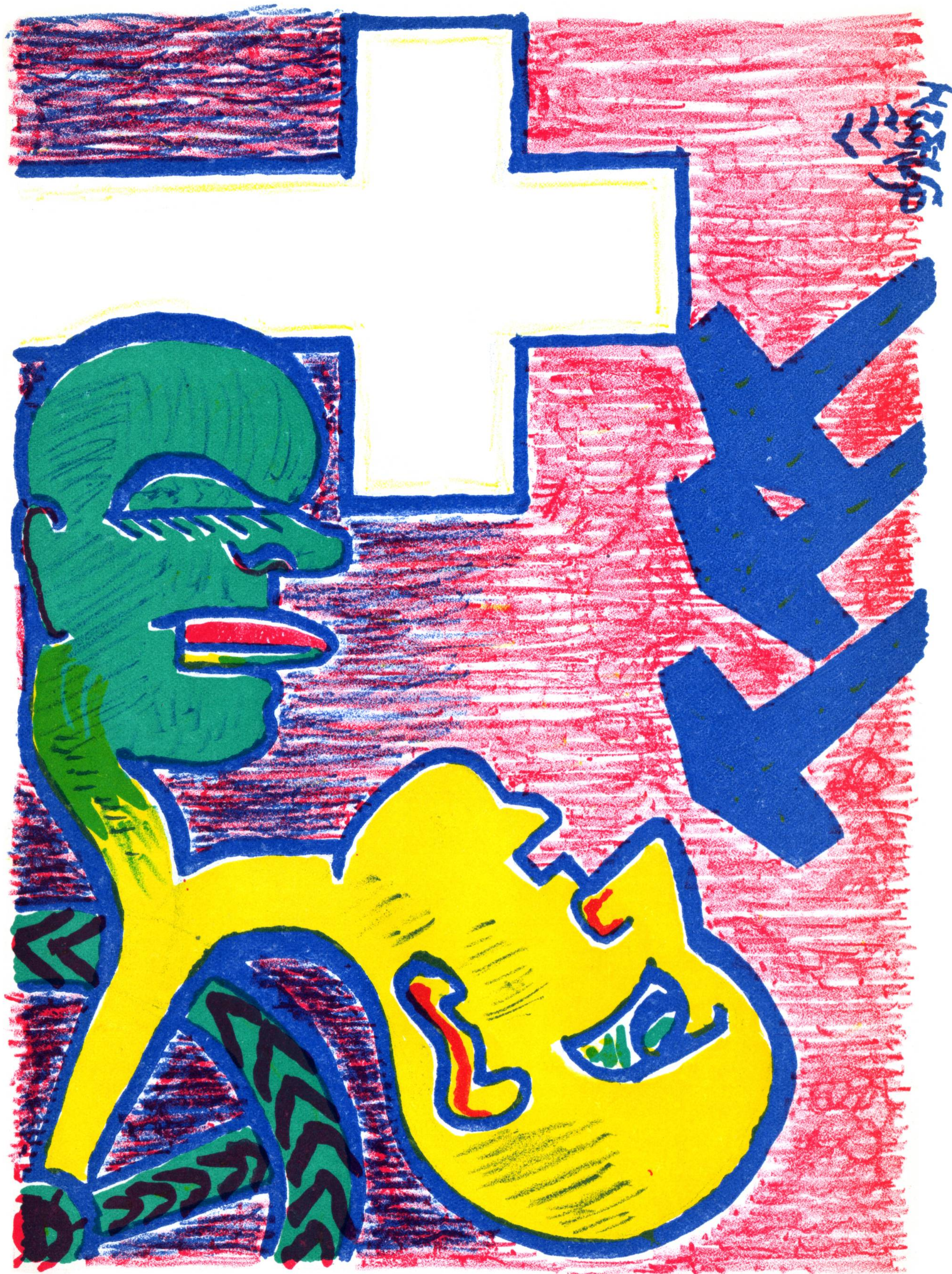
Jeg vil holde mit Hjerte frem
i en bevinget skaal —
og løfte det som en lille
varm og blinkende Lærke
højt imod jer.



TRÆSNIT AF KAJ EJSTRUP


WS





HENRY HEERUP



Heerup er sjov, har Fantasi, er grov, ægte, begrænset, barnagtig og splittet.

Alt dette er lidt af de mange Opfattelser, man møder, naar man taler om Heerup. I hver Opfattelse er der sikkert lidt Sandhed, selvom den ofte er bygget paa et meget mangelfuldt Kendskab til Heerups Arbejde. Maaske kan man, hvis man endelig vil have en Karakteristik af Heerup som Kunstner, udtrykke den saaledes: Heerup er en tung, alvorlig Kunstner med en ualmindelig Aabenhed overfor Livet, der uden at miste sin Ægthed, befinder sig i en Fantasiverden. — Sagt paa en anden Maade. Heerup staar med Fødderne fast paa Jorden; men fra Hjertet og helt op over Hovedet lever han i Fantasiens Land. For Heerup er blandt andet Nissen et Begreb lige saa realistisk og levende som Betjenten og Skraldemanden, og lige saa bestemmende for hans Handlinger som disse Virkelighedens Fantasifigurer.



Henry Heerup: Strygebrædtsmadonna. Udstillingen i Studenterforeningen 1939.

Heerup kommer fra et folkeligt Miljø. Han har boet paa Nørrebros Runddel i hele den Drengetid, hvor Forholdet til Tilværelsen dannes. Hele den Styrke, der skal til for at et Menneske af Folket skal blive Kunstner, har Heerup haft. Den Grovhed, nogle ser i hans Arbejder, er i Virkeligheden det sunde og kraftige Stillads, hvorpaa det fine og sarte hos ham hviler. De Egenskaber i Livet, Heerup skildrer, er vel først og fremmest de enkle og ægteste Udtryk for Menneskelighed. I Heerups Arbejder møder vi Skikkelser som »Mor og Barn«, »Graaspurv«, »Dyremor«, »En Fuglesjæl efter Bildøden«, »Baggaardsdreng«, »Glad Barn«, »Solmanden«, og usammensatte Naturstemninger som »Regnbuelandskab« og »Solnedgang«. Alle disse Billeder er malet med en Enkelhed i Udtrykket og den Intimitet, der kun opstaar ved stærk og ægte Oplevelse. En anden Side af Heerups Arbejde fører os ind i Fantasiens Verden. Her er det Arbejder som det store Billede kaldet »Vanløse« og Ting som »Tube Landskab« og »Daase Idyl«, man kan nævne; men selv i hans mest fantasifulde Arbejder er det Virkeligheden i Billedets Elementer, der skaber det stærkeste Udtryk for hans frodige Fantasi.

Skal vi i dansk Aandsliv finde beslægtede Bestræbelser, maa det vel være i H. C. Andersens Æventyr. Ligesom H. C. Andersen i en Stoppenaal, en Top og en Bold finder Virkelighed nok til at skabe et stort og nuanceret Livsudtryk, saaledes skaber Heerup af Stenen fra Marken, Kulørerne fra Tuben og Blikæsken, Grenen og Barberbladene sine virkelighedsstærke Værker, der taler ligesaa stærkt til os ved den Maade, de er gjort, som ved det de forestiller.

Naar Heerup af en Granitblok har lavet en Graaspurv, er det stadigvæk en Granitblok

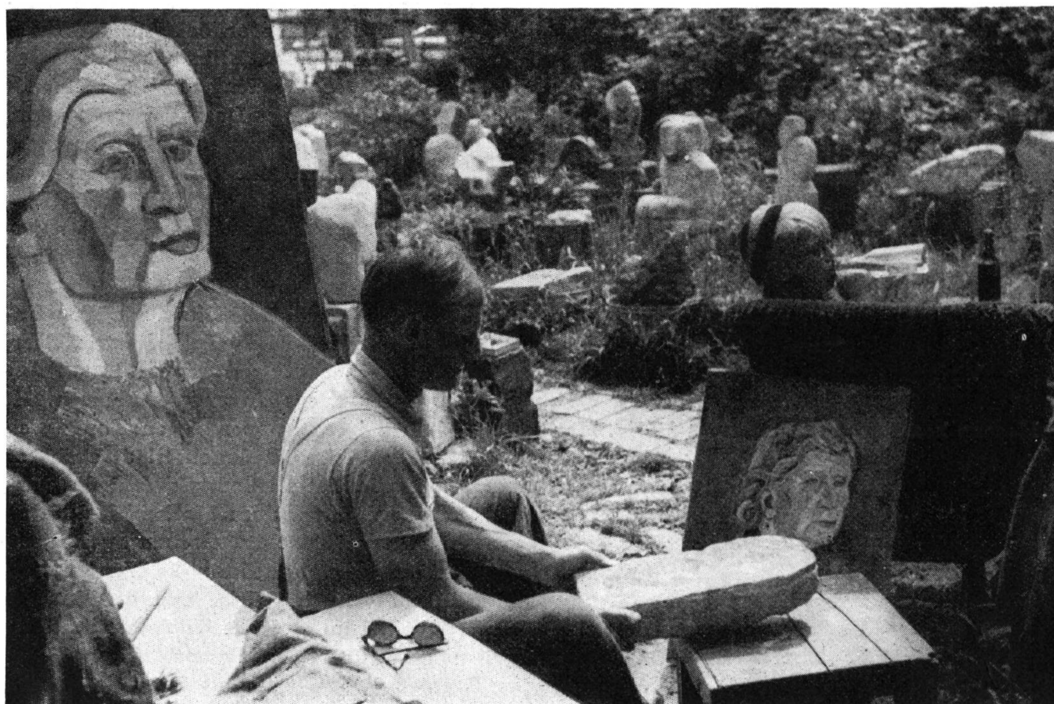
med hele dens naturlige Karakter, men samtidigt har Stenen i sig et Liv, der vender sig mod os med Spurvens Egenskaber. Der er altsaa en Dobbelthed i Stenen, som jo helere den er begge de modsatte Ting, jo mere fylder den vort Sind og mætter vor Oplevelsestrang.

Skal vi lede efter andre Slægtskaber til Heerups Kunst fristes jeg til at nævne Almuekunsten og Jællingestene. Hvem andre end Heerup kunde tage paa Studierejse til Jællinge? Og har vi andre Kunstnere end ham, paa hvem man kan sige, at vor Almuekunst har sat et Præg?

Heerup er en saadan Folkets Sjæl, der i sig har bevaret Præget af Liv. Han har Borgerligheden i sig (er født i den og har levet i den), men han løfter den; betragter hver lille Overlevering, lever i den og giver den fra sig som et Stykke selvstændigt Liv, der har faaet en Mening — og er en Mening.

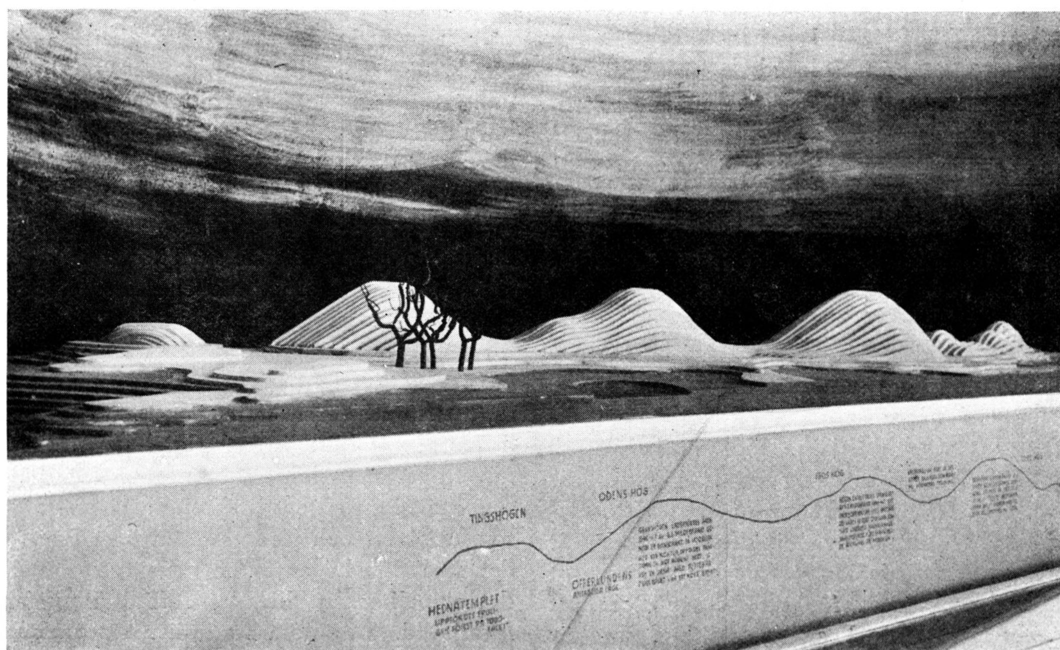
Borgerligheden ler af ham, fordi den er opdraget til ikke at ønske nogen Mening og Hensigt i disse Overleveringer, der er stemplet »Kultur«, og selv blandt Kunstnerne finder vi Folk, der anser Heerup for grov og uden virkelig Følelse; men disse Folk arbejder med saa store intellektuelle og tekniske Spidsfindigheder, at de fuldstændig drukner i det virkelige Liv. Heerup fylder vort Sind med nye Forestillinger og giver vor Livsglæde Næring.

Dan Sterup Hansen.



STILISEREDE MODELLER ELLER NATURALISTISKE

AV HOLGER ARBMAN



Vid varje utställning i ett kulturhistoriskt museum, det må vara arkeologiskt, etnologiskt, etnografiskt eller av annat slag, finner museimannen, att allmänheten särskilt fängslas av modeller. Det tredimensionella ger åskådaren en mer levande bild än ett fotografi eller en teckning. Modellen kommer också säkerligen att spela en stor roll i framtida museer. Om man besöker ett museum av denna art, nästen vilket som helst, så finner man »naturlaistiska« modeller. Träden bestå av små grenar eller kvistar med färgad mossa, tvättsvamp etc. som bladverk, gräset är gjort av sönderklippta skrivmaskins- eller dörrmattor och allting är i samma stil, så att hela landskapet framträder i miniatyr, ett egendomligt docklandskap, som trots sin naturalism ger ett onaturligt intryck.

Det skall ingalunda förnekas, att naturalistiska modeller kunna ha sitt stora värde som undervisningsobjekt och i viss utsträckning böra finnas på museer. Det gäller framför allt arkitekturmodeller och detaljer, t. ex. från en arkeologisk utgrävning. Men skulle man icke, säskilt då det gäller modeller av landskap eller över huvud taget modeller med mark och vegetation, kunna få fram en ny typ, stiliserade modeller, i vilka man kunde bortse från mindre väsentliga detaljer och i stället giva idéinnehållet? Modeller av detta slag måste givetvis utföras av konstnärligt skolade krafter. Därigenom skulle man få ett nyt inslag i våra kulturhistoriska museer, ett välgörande avbrott, då det konstnärliga helt naturligt ej sällan måste träda starkt i bakgrunden i dessa museer.

Vid en provisorisk nyuppställning av Statens historiska museums samlingar i Stockholm har man gjort ett försök att skapa en stiliserad modell av Gamla Uppsala med dess tre kungshögar, Sveriges kanske mest imponerande fornminnesområde.

Än i dag vilar en stark stämning av forntid och hedendom över Gamla Uppsala. Då man skulle bygga en stiliserad modell, gällde det att få fram monumentaliteten, kompositionen i anläggningen, som man får tänka sig den på Ynglingakonungarnas tid och den ödesmättade stämning, som vilar över platsen, där svearna blotade till sina gudar. Det var utan vidare klart, att man i en naturalistisk modell ej skulle kunna nå detta mål. Här om någonsin måste konstnär-liga effekter tages till hjälp. Mot en bakgrund, vars kurva närmar sig en halv ellips, är området framställt liksom en scen. Hela modollen är byggd av träplattor. Marken är utförd så att nivåkurvorna framträda skarpt avsatte och man får ett begrepp om att gravarna ligga på en ås. Allting, som är skapat av människohand, är däremot utfört med tjockare, kantställda träskivor. Därigenom får man ett tydligt avbrot mellan terrängen och »arkitekturen«. I spirallindad ståltråd ha några stiliserade träd framställts för att markera offerlundens plats. Färgsättningen är hållen i en skala, som helt avviker från naturen. Fonden är vitlimmad och målad i svart, så att det nedersta partiet står mörkt och den sedan ljusnar uppåt för att slutligen helt övergå i vitt. Den ojämna målingen med breda, flytande penseldrag ger ett ovanligt starkt liv åt bakgrunden. Marken är hållen i en brungul färgskala, mörkast på lägsta nivån, ljusare uppåt och på kullarna övergår den i vitt. Mot dessa toner stå träden i mörk caput mortuum. Genom att högarna skarpt avteckna sig mot bakgrunden ökas skenbart deras höjd och även de stående lamellerna bidraga till en starkare monumental verkan. Fondens mörka toning ger därtill en kanske något teatralisk ödesstämning.

Som man kunde vänta, har denna stiliserade modell mött kraftigt motstånd, ej minst från museimannahåll. Kungshögarna ha kallats för randiga isberg i polarnatten, omväxlande med ökendyner i månsken. Men även om detta första försök ej i alla avseenden blivit fullt vad man önskat, så visar det dock tydligt, att man skall kunna få fram stiliserade, konstnärliga modeller med en mycket mer intensiv stämning än de äldre, naturalistiska modellerna.

I instruktivt syfte ha Uppsala högar byggts så, att främre delen kan sänkas ned och modellen så att säga öppnar sig. I genomskärningen ser man högarnas konstruktion, bålresterna på grusåsens ursprungliga yta, rösen som upplagts och jordmassorna över dem; i den mellersta högen är en rekonstruktion av det stapelformiga likbålet före bränningen framställd. Dessutom ha grävningsschakten från undersökningarna 1846—47 och 1874 markerats. Det är måhända ett brott mot stilkänslan att återgiva denne skärning helt naturalistisk, men i och med att man trycker på knappen och högarna öppna sig, har modellen ändrat karaktär. Från att ha varit konstverket, som giver helheten, icke tre högar som sådanna utan Gamla Uppsala, ynglingaättens säte, svearnas huvudort, hedendomens förnämsta bålverk, blir modellen nu en detaljerad framställning av kulturhistorisk karaktär, en redovisning för vetenskapens resultat.

Man måste vara tacksam för att man fått utföra detta experiment i ett av Nordens största museer. Även om det piggar upp magsyran på många, både bland forskare och lekmän, hoppas vi, att det skall giva impulser åt andra att arbeta vidare på den inslagna vägen.

INSPIRATIONENS PSYKOLOGI

AF LÆGE HELGE KJEMS

Inspirationen er af fundamental Betydning for al Skaben, saavel videnskabelig som kunstnerisk. Trods Inspirationens centrale Stilling i Aandslivet, og trods betydende Psykologers Arbejden med Problemet, er der stadig mange gaadefulde og uløste Spørgsmaal, men den senere Tid har kastet nyt Lys over visse Sider af Sagen, og en Sammenstilling af visse af de Resultater, som psykologisk og psykiatrisk Forskning har givet, vil kunne kaste interessante Strejflys over Problemet og samtidig forklare visse Ejendommeligheder ved Kunsten, som den arter sig.

Først nogle Betragtninger over Inspirationens Stilling til Tænkning i Almindelighed. Kilden til al Tænkning er den uendelige Masse af Engrammer, psykiske Indtryk, som paa en eller anden Maade er opmagasineret i vor Psyke. Ved Introspektion føles Tankerne dels »frivillige«, dels »ufrivillige«, dels aktive, dels passive. Det der særlig udmærker den første Form for Tanker, er »Jegbetoningen«, Følelsen af, at det er Individet selv, der tænker, mens de ufrivillige Tanker føles som kommende udefra, som indgivne, hvilket har givet Anledning til, at disse Tanker ofte har en dæmonisk Karakter, og er blevet opfattet som Resultat af udenfor Individet virkende guddommelige Kræfter.

Inspirationen er en særlig Form af denne Indgivelse, eller spontan Tænken, som Fænomenet ogsaa kan benævnes. I Virkeligheden findes her den samme »skabende Syntese«, som ved den bevidste Tænken. Pludselig kan der aabenbare sig fuldt færdige Tankekombinationer af en Værdi og Oprindelighed, som til Tider kan gaa ud over det ved den logiske bevidste Tænkning opnaaede. De fleste Mennesker har haft den Oplevelse, at Problemer, som de i lang Tid har tumlet med, og som de har maattet lægge til Side som uløselige, pludselig løser sig selv, uden at man bevidst har arbejdet med dem. Paa samme Maade kan Videnskabsmænd og Kunstnere i Drømme se deres Problemer løst, saa de i vaagen Tilstand har været i Stand til at reproducere dem. Under Inspirationen føler Individet sig ofte i en særlig Tilstand, som grebet af noget overmægtigt, og samtidig paa en Maade passivt modtagende. Tilstanden føles instabil. Blot det at forsøge at fæstne Inspirationerne i Hukommelsen paa Papir eller Lærred, kan være nok til at bringe Tilstanden til Afslutning.

Noget af det mest gaadefulde ved Inspirationen, er de Kilder, hvoraf den udspringer. For nærmere at belyse dette Emne maa jeg lige berøre det psykologiske Begreb, »Sfæren«, som har stor Interesse i Forbindelse med dette Problem. Hvis man sammenligner den Bevidsthed, man ved Introspektion erkender med Øjets Synsfelt, kan man anskueliggøre Bevidsthedens forskellige Klarhed, saaledes at den maximale Klarhed findes i Centrum, mens Klarheden aftager, efterhaanden som man naar Periferien. Bevidsthedens Periferi kaldes Sfæren, og ved sfæriske Fænomener forstaas psykiske Mekanismer, som foregaar i Udkanten af Bevidsthedsfeltet, og som er dunkle og utydelige. Man undgaar herved at benytte det i logisk Henseende uheldige Begreb Underbevidstheden. De sfæriske Processer staar Drømmen nær, og ligesom i Drømmen møder vi der Tænkning paa et primitivt og uudviklet Stadium, uafhængigt af Tid og Rum, af Vilje og Logik, men drevet frem og formet af Affekter og Drifter. Sætninger fremtræder i asyntaktisk Form, Billeder er præget af arkaisk Tendens til Stilisering, alt er rytmisk og symmetrisk og minder stærkt om primitive Menneskers Aandsprodukter. Der findes altsaa indenfor den normale Bevidsthed Repræsentation for de forskellige Udviklingsstadier, som den

menneskelige Psyke har gennemgaaet, saaledes at de ældste og mest primitive svarer til den sfæriske Del af Bevidstheden, mens de nyeste og højeste svarer til den centrale Del af Feltet.

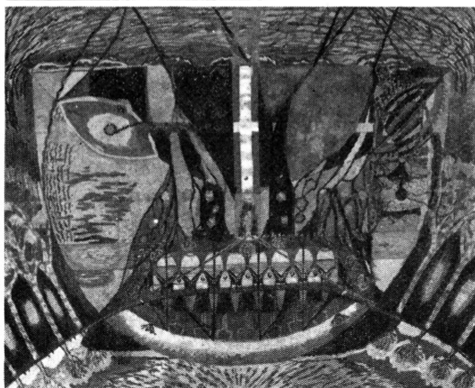
Ved en Undersøgelse af kunstneriske Frembringelser, specielt indenfor Lyrik og Malerkunst, vil man ofte let kunne finde Udtryk for sfæriske Problemer. Kunsten opnaar herved en større Udtryksfuldhed, og det er, som om den ved Hjælp af de sfæriske Elementer skyder en Genvej ved direkte at paavirke tilsvarende psykiske Elementer hos Modtageren og faktisk paa den Maade gaar udenom de logisk abstrakte Lag af Bevidstheden. Dette maa forstaas saadan, at Kunstneren med den »store Sfære« er i Stand til at give Udtryk for noget, som ikke kan formes i logisk abstrakte Begreber, men som i sin Primitivitet og ved sine dunkle, halvt udformede Billeder og sit stærke Affektpræg, faar en særlig kraftig Følelsesbetoning. Indenfor Kunsten findes alle Bevidsthedsfeltets Stadier repræsenteret, ligefra den næsten videnskabelige, saglige, kølige, beskrivende Naturalisme til den dunkle, ulogiske og tildels opløste Dadaisme, for at nævne Yderpunkterne.

Efter Omtalen af de sfæriske Elementers Betydning for Kunsten vil det være rimeligt til Sammenligning at beskrive nogle psykiske Undtagelsestilstande, hvor disse Elementer fremtræder stærkt, for derefter at drage nogle Analogier.

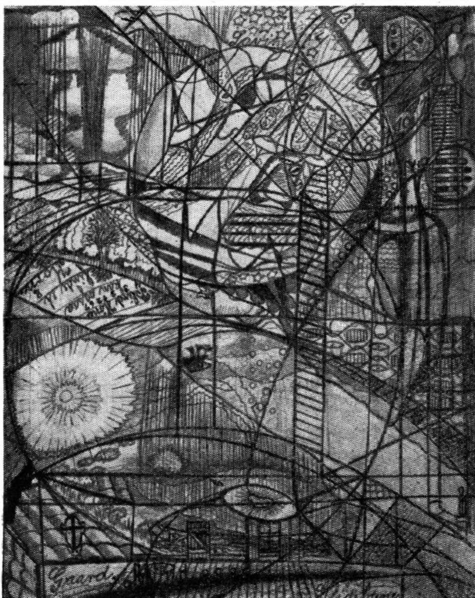
Den første Kategori af psykiske Undtagelsestilstande, der skal nævnes, er den hypnotiske Søvn og den hysteriske Taagetilstand, som begge har mange Lighedspunkter med Drømmen.



Sejlere, Tuschtegning.
Exempel paa skizofren Stilisering, i Bølgerne ser man den typiske gentagen af samme Motiv.



Masken, Aquarel.
Barok Symbolik, udtryk for Vrangforestillingen. Næsen fremstillet som et Flag, Tandrødderne er tegnet med, og Motivet fortsættes til ud paa Skuldrene med Træer, hvis Rødder ligeledes er tegnet.



Blyantstegning og Pastel.
Kompositionen sprængt paa Grund af Overlæsning.

Ved begge Tilstande findes hel eller delvis psykisk Afspærring fra Omverdenen, hvilket resulterer i, at Bevidstheden helt eller delvis fyldes af Erindringer af tidligere Oplevelser. Disse præsenterer sig ved begge Tilstande i Form af »visualiseret Tænken«. Abstrakte Begreber omformes til anskuelige Billeder, disse sønderdeles, opløses i Enkeltelementer, sættes sammen paa nye, fantastiske Maader under Indtryk af Individets Affekttilstand og Drifter. Dette sidste er i særlig Grad Tilfældet ved den hysteriske Taagetilstand, der netop ofte er Resultatet af en stærk affektiv Paavirkning af et labilt Individ; Hallucinationerne her er blot et Udtryk for, at den omtalte visualiserede Tænken faar et saa stærkt Realitetspræg, at det projiceres ud i Omverdenen, saaledes at Individet i vaagen Tilstand oplever Fænomener af samme Art, som normale kun kender fra Drømme.

Den anden psykiske Undtagelsestilstand, der skal omtales, er den skizofrene, den, der findes hos Individer, som lider af Ungdomssløvsind. Sygdommen er særlig præget af Oplevelses- og Tankeforstyrrelser; de sfæriske Dele af Bevidstheden faar en overvejende Betydning, og den skizofrene Tankegang bliver præget af arkaisk primitive Træk, som ganske ligner tilsvarende hos primitive Mennesker. Den magiske Tænken erstatter den kausale, alt er muligt som i Eventyrene, den abstrakte Begrebsdannelse erstattes af primitive Symboler, som i Virkeligheden er Forstadier til det normale Menneskes Begreber. De Fænomener, som hos Kulturmennesker foregaar i Sfærens yderste Zone, indtager her en Plads lige i Centrum, bliver fuldstændig klare og dominerer Bevidstheden, der saaledes i psykologisk Forstand bliver et helt etnografisk Museum, som rent videnskabeligt har stor Betydning ved Udforskning af primitiv Psyke. Denne besynderlige Tankeanomali præger paa det kraftigste de skizofrenes Aandsprodukter, særlig deres Malerier. Indholdet i disse er for det meste Udtryk for Individets Vrangforestillinger, fremstillet i symbolsk Form, præget af Tilbøjeligheden til Stilisering, Skematisering og Ornamentisering. Billederne er ofte meget minutiøse i deres Udførelse med stadig Gentagen af bestemte Smaamotiver. Billederne er ofte saa stærkt overlæssede med Detailler, at »Kompositionstanken sprænges eller drukner i Enkelthedernes kaotiske Mylder«, som Wimmer har udtrykt det.

Af det foregaaende fremgaar, at den kunstneriske Inspirations Kilder i Virkeligheden er de samme, som de, hvoraf Vrangforestillinger og Hallucinationer opstaar hos visse sjælesyge Individer. Dette giver for det første en naturlig Forklaring paa, hvorfor der af og til kan være Lighedspunkter mellem Kunst og patologiske Frembringelser. For det andet kan det forklare den saa ofte paaviste Forbindelse mellem Genialitet og Sindssyge, idet det geniale Menneske netop ofte er karakteriseret ved en stor Sfære, som giver det den Originalitet og dæmoniske Undergrund i Psyken, som tilsyneladende er nødvendig for Skabelsen af det helt store og usædvanlige. En anden Sag er, at der er en gradvis Overgang mellem de rent patologiske Frembringelser og Kunst. Der findes sjælesyge Kunstnere, som frembringer Kunst af stor almen Betydning, og hvis Produktion fortsætter langt ind i Sygdommen, andre brænder hurtigt ud og ophører med at producere. Det er ejendommeligt, at visse Sindssygdomme i deres Begyndelsesstadium tilsyneladende aktiverer latente kunstneriske Anlæg, maaske mest den Levendegørelse, der sker af Inspirationen, og det forhøjede aandelige Tempo, der kan findes. At den for et Kunstværk til Grund liggende Inspiration har et patologisk Præg, er ikke ensbetydende med, at det er daarlig Kunst, den kunstneriske Bearbejdelse er her afgørende for Resultatet.

I det foregaaende er kun Inspirationens Forhold til Kunsten behandlet, hvilket selvsagt giver et ensidigt Billede. Det maa ikke glemmes, at Inspirationen blot er det nødvendige Fundament for Kunsten, mens den aandelige Bearbejdelse af det inspirerende er det egentlige.

Nogle løse betragtninger i anledning af to smaa experimentalfilm



Hjertetyvens glade fugleflugt under grenenes og buernes netværk, akkompagneret af den civile tivoligarde som smaa bastante amoriner.

Siden renæssancen er vores kultur i stadigt stigende grad blevet intellektualiseret. Tilværelsen opfattedes gennem ordet, formuleredes gennem det trykte ord, kulturen blev begrebsmæssig. En udvidelse — ikke alene at masserne oplystes, også en udvidelse af horisont, men mest m. h. t. viden. Sider af vores sjæleliv må ha ligget brak i disse århundreder af eensidig intellektuel kultur. Vi brugte hjernen, med ansigtet som sprogligt spejl. Men legemet passiviseredes mer og mer som sjæleligt udtryksmiddel. Den gamle improvisationskomedie, hvor en kærlighedserklæring kunde udtrykkes gennem en saltomortale, hvor *hele* legemet talte, døde efter den franske revolution, d. v. s. med borgerskabets endelige sejr, og det blev bl. a. den legemlige puritanismes sejr. I det 19. årh. blir teaterkunst en »ordets kunst« (sådan som det stadigvæk hævdes af forfattere, ordets mænd), skuespilleren udtrykker sig helst med stemmen og mimikken. Kun med slet samvittighed morede dannede mennesker sig over klovner og groteskkomikere, der føltes næsten obskøne, fordi de kunde tale med deres krop. På de fine teatre var det kun de største scenegenier (en Olaf Poulsen fx.), der fik lov at bryde åndens cølibat — til gengæld føltes det som en befrielse.

Hvad der gælder teatret gælder osse andre områder: det litterære trænger sig frem på det legemligt og visuelt udtryksfuldes bekostning. Indenfor maleriet kunde det føre til paradoxale former som det litterære maleri, hvor det malerisk-visuelle underordnes et fremmed hensyn: anekdoten. Osse billedhuggerkunsten mistede legemlig udtryksfuldhed. I »Der sichtbare Mensch« siger Bela Balacz med rette, at man selv på ryggen af en torso af en græsk statue kan se, om figuren i sin tid græd eller lo. Denne kroppens sjælfuldhed gik tabt i det 19. årh.s skulptur.

En dyrkelse af legemet er ganskevist kommet op, med sporten. Men det er ikke det samme som en opdyrkelse af legemets evne til at udtrykke sindets bevægelser.

Det kulturfænomen, der har haft størst betydning i den henseende, er *filmen*. Stumfilmen tvang skuespillerne til at tale med kroppen, og denne form for sprog talte til elementære fornemmelser, gemt dybt i et vældigt publikums sind. Det var kunstartens begrænsning, der tvang gestussproget frem, i totalbilledet brugtes hele kroppen som taleredskab. Visse skuespillere talte forløjet: helt og heltinde brugte forlorne overdrevne operagestus, deres mimik blev til grimasse. Men cowboys og jernbanerøvere i filmene tog sagligt på tingene. *De* troede ikke, det skulde være kunst, derfor blev deres sprog kunstnerisk: udtryksfuld, folkelig natur, men elegant stiliseret, underordnet billedfeltets selvfølgelige krav.

Jeg vil tro, stumfilmen var på vej til at la publikum genopdage kroppen som udtryksmiddel. Talefilmen har grebet hæmmende ind. Den var et fremskridt for så vidt som den gav *mulighed* for en uddybning af menneskeskildringen. Men talen bruges stadigvæk overvejende naturalistisk, ja ganske åndløst, lange, lange konversationsscener. Det har hæmmet filmens hastige flugtkarakter, det har først og fremmest hæmmet skuespillerne, der er blevet naturligere end i stumfilmen, men langt tungere. Farcen forsvandt, standset af talen;

Gangsterfilmene og det »crazy« lystspil (rangerende fra Capra til »Den tynde mand«) er de vigtigste genrer, der har besejret talen ved at bruge den som *lydakkompagnement* i stedet for at bruge den som tungrumpet dramatisk råelement, der skulde gi væsentlige oplysninger. Forklaring og oplysning må ligge i billedet for at flugten kan bevares.

Her kommer vi til Albert Mertz og Jørgen Roos' to små experimentfilm, »*Flugten*«, der blev indspillet sommeren 1942, og »*Hjertetyven*« i 1943.

Der er noget symbolsk i den første films titel, »Flugten«. Det er selve filmens kunstneriske egenart, der arbejdes med, dens strømmende flugt. Filmens motiv må være valgt med henblik derpå: en morder flygter gennem byens gader ud i skovene. Grundmotivet blir selve løbet: de løbende fødder, den løbende skikkelse, hvad han ser under løbet. Ind imellem standsninger: rådvildhed, eller tørst. Men hver gang sættes løbet i gang igen af det andet grundmotiv, som i modsætning til det første er statisk: øjne, der ser på ham. Gang på gang dette: øjne, og så omgående: løb. Gennem dette enkle psykiske moment føres tilskueren ind i den flygtendes sindstilstand, og det virker selvfølgeligt, kunstnerisk naturligt, at der, efterhånden som handlingen stiger i intensitet, indskydes fler og flerene associationsbilleder: den myrdede kvindes ansigt, vinglas, der fyldes, et tøjstativ med politiuniform, en vandpost, der pøser vand, o.s.v. — billeder, der i deres glimtkorte intensitet bryder det naturalistiske forløb og rammer ned i underbevidstheden. Højdepunktet nås til slut i flugten gennem den tætte underskov, hvor den naturalistiske hindring, grenene, blander sig sammen med en symbolsk: hænder der strækker sig ud af grenværkets mørke og griber efter den flygtende.

En filmisk studie som »Flugten« virker (i al dens beskedenhed, den spiller kun 10 minutter) meget forfriskende. Den fører een tilbage til en hovedlinje i filmens udvikling, klar og elementær som den er i den filmiske konception. Den virker læskende midt i det uklare pladder, der bydes os i biograferne idag.

Flugten. De to grundelementer: det statiske, øjnene — det dynamiske, løbet.



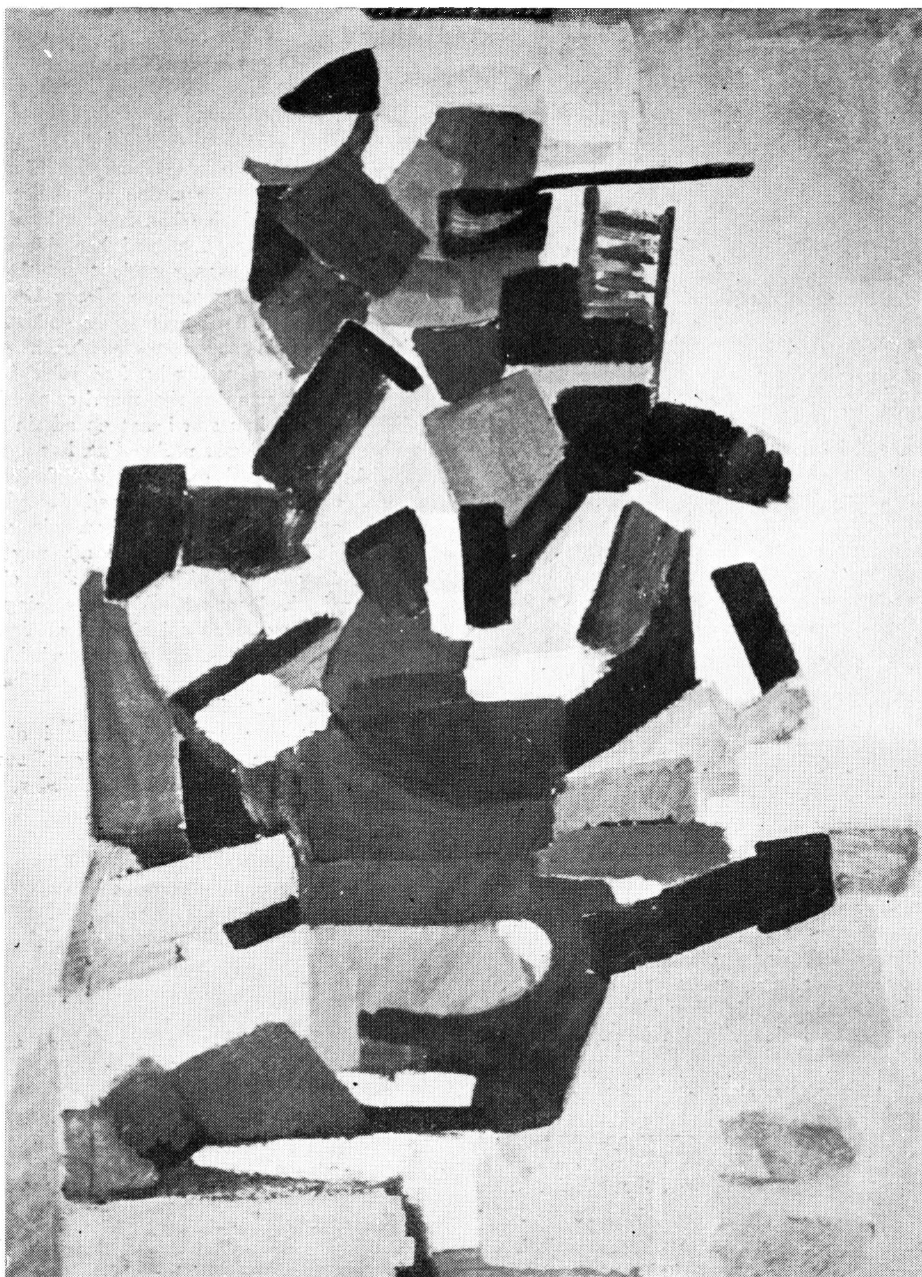
»*Hjertetyven*« er et nyt forsøg, mere kompliceret og krævende end det første — et forsøg på at skabe en eventyrfilm.

Om det vil lykkes filmens skabere at trække en hovedtanke klart frem gennem den filmisk realiserede handling er det endnu for tidligt at sige noget afgjort om, da jeg kun har set brudstykker, en foreløbig montage. Derimod kan det siges, at der allerede nu er mange gode eventyrlige virkninger i det optagne materiale. Georg Larsen har som den unge mand en balletagtig ynde, den såkaldte ballon, i de mange løbebilleder, noget godt svævende, som en fugleagtigt ånd midt i gaden. Robert Jacobsen som den rige mand er pletskud. Et totalbillede, hvor han står lænet op ad sin stok på et gadehjørne og vipper utålmodigt, har netop den fantastiske eventyrstil over sig, der forlener det tilsyneladende hverdagsbillede med det gådefuldt groteske, og nærbillederne af ham gir een fast stemning, ikke noget at ta fejl af: noget rapt, brutalt, utålmodigt — virkelig den ægte cigarpulsende overskurk. Denne smukke forenkling i persontegningen er osse nået i billedet af den vrede mand, ved hjælp af et ellers meget sjældent benyttet middel: han har maske på. Det viser sig at virke fortræffeligt filmisk.

Hvad monteagen angår, kan der i øjeblikket næppe siges andet end at Mertz og Roos synes at være gået bort fra associationsbilleder, og sikkert med rette. I den »naturalistiske« »Flugten« var de berettigede, fordi de røbede en psykisk dybde bag det naturalistisk reale. I »Hjertetyven« skulde det ireale ligge i selve billedkvaliteten, i de pudsige påfund og groteske situationer. Associationsbilleder vilde her komme til at virke modsat deres hensigt, tynge flugten med realstof. En undtagelse kan blomster, smukke fugle og andre næsten banale lyriske motiver danne.

»Flugten« og »Hjertetyven« er begge små prisværdige forsøg i at føre filmen videre i den centrale linje, der går ud på med filmkunsten at gengi det store publikum dens ballet og dens lyrik, efter at disse oprindelige og oprindeligt folkelige genrer gennem århundreders intellektualisme har været deklasseret til at bliev æstetiske raffinementer for overklassen. Roos og Mertz' film er som flygtige vingeslag af fugle, der i dansk films fantasiløse og tunge drivhusluft bringer en frisk luftning af lethed, en lille mindelse om de opgaver, filmen har, ganske bortset fra det økonomiske.

Lektor.



Egon Mathiesen: Nature morte 1943.

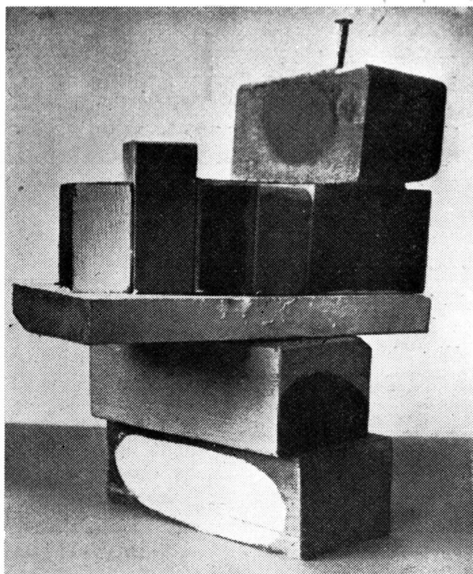
EGON MATHIESEN

Den, der skal skildre en maler, er ilde stedt. Hvad der er sagt med billeder, kan efter sin natur ikke siges med ord. Han har saa valget mellem vage gloser og slidte adjektiver — eller en sammenligning med andre malere. Det ene er ikke meget bedre end det andet, men nærliggende er det i hvert fald at sammenligne Egon Mathiesen med Vilhelm Lundstrøm for ogsaa derigennem at naa ind til det særlige ved ham.

Fra første færd har jeg omfattet hans produktion med levende interesse. Hans udtryksform passer mig. Jeg er uden sans for mystik og sætter klarheden højt. Egon Mathiesens billeder har altid opfyldt Lundstrøms første krav til malerkunst: »Billedet skal kunne ses!« Ogsaa noget i farvesynet har de fælles.

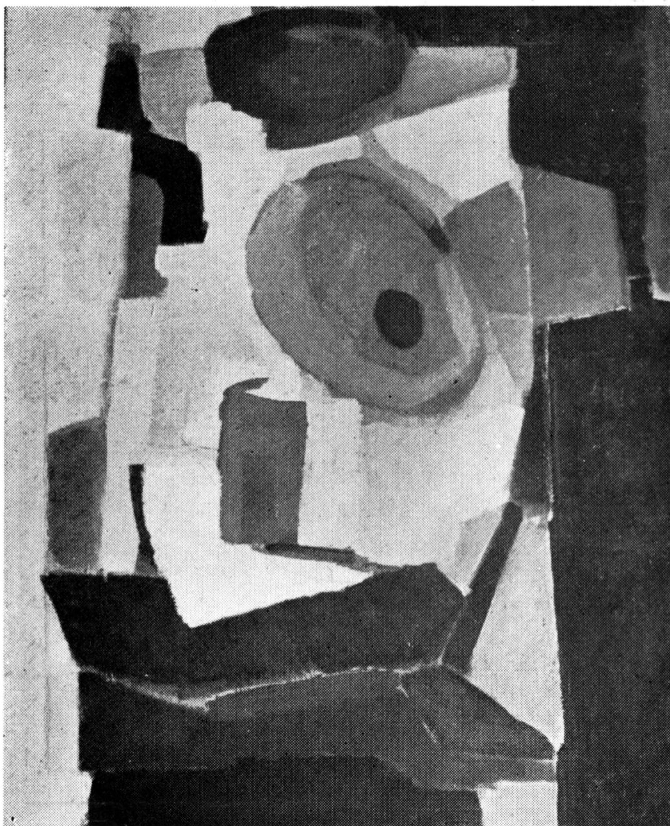


Nature morte 1943.



Bemalet Træskulptur 1941.

Gennem aarene gaar de begge fra det mørke til det lysende. Ingen af dem rør sig iøvrigt et penselsstrøg for at behage. Publikum maa komme til dem. Det er for resten forunderligt at læse Ib Andersens udtalelser om moderne kunst i Politiken for 13. juni: »Man kan tænke sig, at det stærkt forretningsmæssige, der præger handlen med kunst nu om stunder, gør at varen skal være særdeles bemærkelsesværdig og eksceptionel.« Er det ikke lidt komisk — paa grund af visse rygter om parisisk kunsthandel — at ville *bort*forklare hele den moderne malerkunst som forretningsmæssigt inspireret? Og det i en tid,



Nature morte 1943.

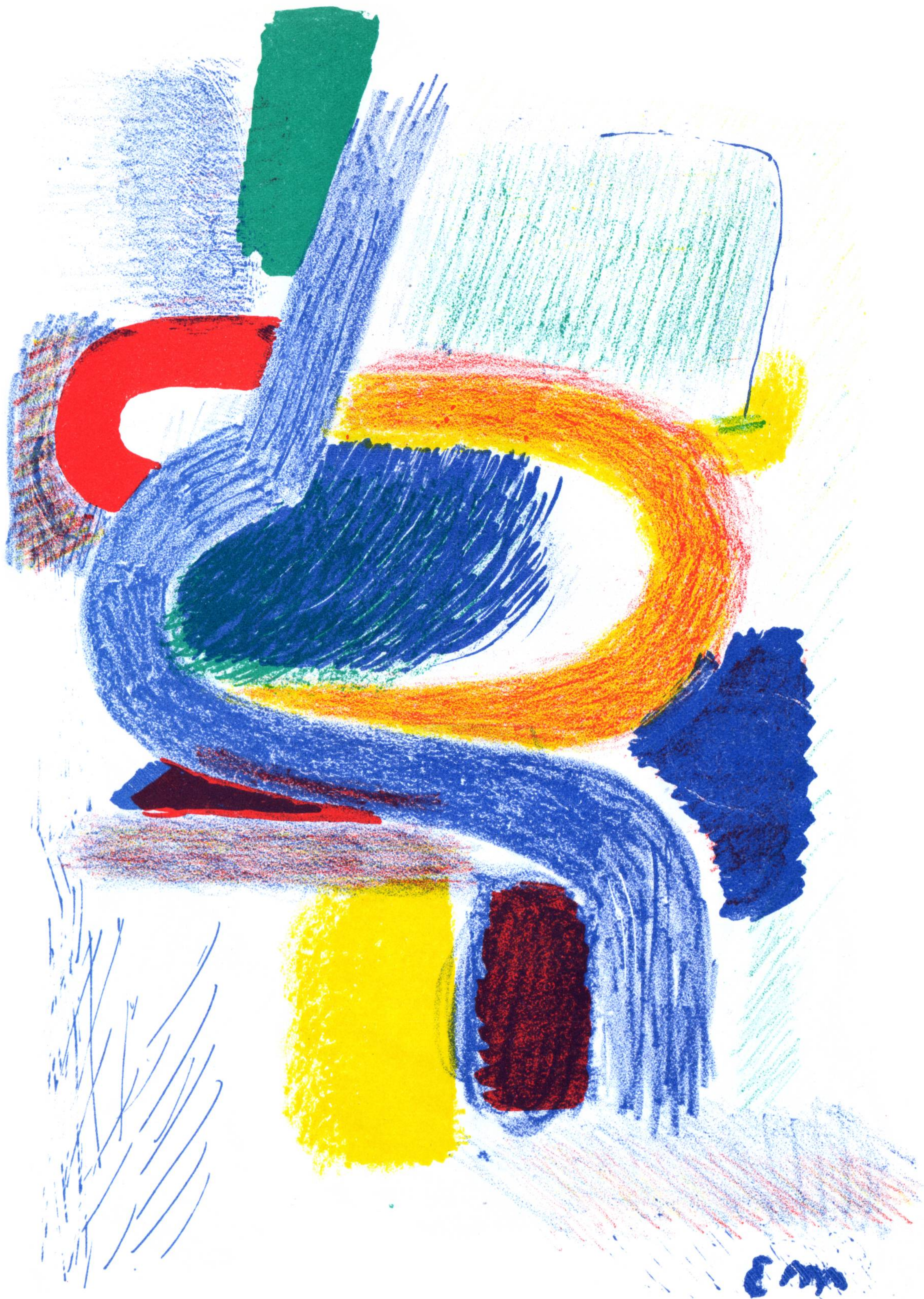
kommer der noget frit over hans billeder, som ikke kendetegner Lundstrøm, hvor alt er muret sammen efter samme strenge lov. Han synes at hade tilfældigheden, mens Egon Mathiesen kan li den.

Den ene er klassisk af sind, den anden primitiv, som den ene spiller Bach efter noder, den anden elsker jazz. Ogsaa derigennem finder man ind til et forklarende billede paa Egon Mathiesens kolorit: Farvens lysværdi gir det sammenhængende i billedet, som harmonierne gir melodiens sammenhæng. Dér over kan improviseres frit, uden at den kunstneriske helhed gaar tabt, og det bruger han kuløren til. Farvens rytme betyder saa meget for ham, og han føler noget nær det samme, naar han maler, som naar jazzen faar en til at danse. I alle sine motiver: skonnerter, gasbeholdere, murere, negerdansere, cyklister, modeller med og uden tøj, bemalede træskulpturer, knuste krukker er baade iagttagelsen og fantasien den nødvendige forudsætning. Men billedet er realiteten, og motivet er kun et paaskud ganske som i musiken.

hvor baade Ib Andersen og Peder Mønsted betales med toppriser som naturalister, mens moderne kunst har de haardeste kaar. Ib Andersen anser naturstudiet for det ene saliggørende, men ogsaa Lundstrøm og Egon Mathiesen studerer naturen — omend anderledes end han og hver paa sin vis. Egon Mathiesen har sin egen rumligt-maleriske opfattelse, hvorefter farvens lyshed eller dybde skaber billedets lovbestemte komposition — den kommer til en vis grad frem i den fotografiske gengivelse. »Kuløren« derimod anser han for et friere felt for fantasien. Eller som han udtrykker det »Rødt og grønt danner ingen spænding, hvis de har samme lysstyrke, saa er de ikke modsatte, skønt de er det efter kulør.« Ved denne koloristiske opfattelse

Udviklingen i Egon Mathiesens kunst er gennem aarene tydelig, men uden spring. Han har fra første færd haft fat i noget centralt, som han kreser om og nærmer sig fra forskellig side. Han fastholder den store form, som fra først af maaske kunde gi noget plakatagtigt i farven. I dag arbejder han med at faa farven til at spænde, nuancere, leve. »Det er et spørsmaal om at opleve tilstrækkelig intenst,« sir han. Han har for alvor med sind og sanser placeret sig midt i det moderne kulturliv med dets umonumentale primitivitet. Man skylder ham nu den dekorative opgave.

Funktionalist.









TRÆSNIT AF ARNE JOHANNESEN

abstrakt kunst eller fantasikunst — en malers arbejde.

af carl henning pedersen

Man kan ikke rigtig henføre ordet »abstrakt« til maleriet, selv hvor maleriet arbejder uden genkendende ting, med farvens udtryk og linjens følsomhed. Det som er fælles for de kunstnere, der kaldes »abstrakte«, er det, at de alle arbejder ud fra den frie fantasiverden. Hver kunstners ting bliver forskellige, saa forskellig som mennesker er fra hinanden. En bedre fællesbetegnelse for denne art kunst er »fantasikunst«, et saadant ord vil med det samme sige folk, hvad det er, det drejer sig om. Det vil vise tilknytningen til den primitive og orientalske kunst og til barnets frie udfoldelse. Vise strømningen og inspirationen i den moderne kunst. Saalænge man bruger ordet »abstrakt« tror folk, at kunstnerne har opfundet et nyt kunstnerisk sprog, som de ingen betingelser har for at forstaa. De tror, det er noget man skal lære, i stedet for, at »fantasikunsten« jo netop arbejder ud fra noget centralt hos menneskene, noget som alle har betingelser for uden viden at kunne forstaa og føle for. Noget de selv har været igennem som børn, men har glemt, da de troede, de skulde være voksne og fulgte daarlige traditioner i samfundet.

Hvor meget kan der ikke ligge i en malers farveverden. Alt, hvad et menneske kan sanse, kan skrives i farven. I et menneskes skrift ligger hele hans personlighed. Linjen tegner alt ned. I billedet forener farven og linjen sig og giver maleren og hans følelsesindhold til beskueren. Man maa søge for at finde, ellers bliver det en tilfældighed, om man snubler over det, som har betydning for en.

At lave et maleri er en proces, som sker ved, at man staar paa et sted og gør et spring ud i luften, for saa at falde tilbage, og naar man begynder paa det næste, forsøger man at gøre springet endnu bedre, naa endnu længere ud, og saadan bliver det ved, stadig forfra. Umærkeligt flyttes stedet, hvorfra man springer, men det fornemmes, som det er det samme sted. I dette er alle lige. Ingen er saa stor, at han ikke stadig maa springe forfra. Der er nogen der snyder, de er allerede diskvalificerede. Hvem der i øjeblikket gør de store spring og hvem de smaa, er for saa vidt lige meget, bare det at man springer og stadig tager tilløb, det er det, som giver det helt store spring. Tilløbene for de forskellige kunstnere er forskellige, nogle prøver med forsigtighed, andre slynger sig spontant ud for at se, hvad der kommer.

Det er hvad den enkelte lægger i det, der har betydning, og det er ud fra det, det bedømmes. Nogen formaar at lægge mere i det, men alle har betydning. Naturligvis finder der paavirkning sted, den ene inspirerer den anden, men saadan er livet. Det er en stor sammenhæng, der gnider sig op ad hinanden i en proces for at skille det daarlige fra. »Fantasimaleriet« har tilsyneladende et fælles sprog, men ogsaa kun tilsyneladende, skabt af de fælles bestræbelser. En rund sol eller blot den runde form gaar igen hos alle. Men det er saa oprindelig en form og af en saa livsvigtig symbolsk karakter som modsætning mod formen, der rejser sig, at den maa komme med hos enhver, der arbejder ud fra fantasien. Det er jo her, at forskellen mellem det afbildende maleri, naturalismen i sin rene form, og fantasimaleriet ligger. Nødvendigheden dikterer, i et billede er der

love, rytmiske og følelsesmæssige, som stærkest efterkommes, ved at arbejde frit ud af fantasien.

Naar nu i vil skabe et saa frit maleri som mulig, hvorfor bliver i saa ikke i det rene maleri. Et maleri uden genkendende ting? Hvorfor befolker nogen af jer billederne med fantasivæsener, mennesker og dyr. Fordi billeder ogsaa er magi, i dette ords nye betydning. Et menneske meddeler sig i sansernes sprog til andre og giver sit budskab en bestemt karakter. En magisk karakter, som fanger andres øjne, raaber i sit stumme sprog om sin tilstedeværelse. Eller ytrer sig stille i en fred, som siver ud i luften. Magi er besværgelse, og selv om vi ikke behøver at besværge det onde eller det gode, saa er det de samme kræfter, som ligger bag. Verdenen uden omkring en trænger sig paa til oplevelse, som formes i stoffet. Det er ikke underligt, at maleren i sin fantasi maa beskæftige sig med de andre levende, der gaar rundt omkring ham, og i fantasien skabes de paany. Mennesket har aldrig set saadant ud. End ikke Maleren har set ham saadan, før han stod levende paa lærredet, skabt af farven og linjen. Men intet kommer af intet. Der er en bevægelse, der driver alt, og det viser menneskets kunstneriske frembringelser mere end meget andet. Kunsten i sit inderste væsen har været uforanderlig i mange tusind aar. I det mindste opfatter vi det saadant. Og alligevel stilles problemerne stadig op paa en ny maade, hver generation bringer sine løsninger.

Det stærkeste udtryk for kunst bliver sikkert til ud fra den spontane arbejdsmaade. Billedet bliver hurtigt til. Sindets bevægelse læses tydeligere i stoffet og giver beskueren større mulighed for at tilegne sig malerens personlighed og det han har givet billedet. Det spontane er bevægelser, der kommer fra dybe kilder i mennesket.

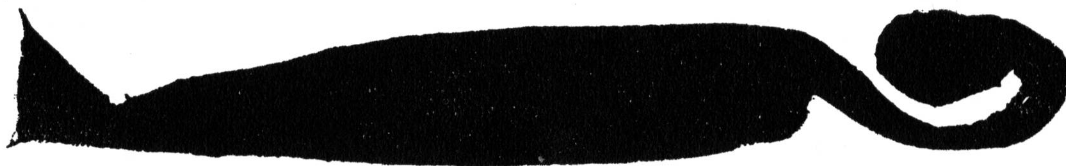
Hver kunstner har sin maade at komme til billedet paa. Men i det store og hele er den ens for alle. Fornemmelsen, at andre udtrykker sig i sansernes sprog er kunstnerisk berigende, ligesom det at kunne gaa og sanse menneskers skaben, som er sket for mange tider siden. Det ene menneske efter det andet arbejder med paa bygningen af kunstens rige i tidens gang.

Hvor mange maler ikke for blot at behage, de laaner andres tøj og giver det ud for at være deres eget, og slider det tyndslidt. Mod dem skulde der protesteres. De har ikke saa megen betydning i det lange løb, men de stjæler folks gode vilje og giver dem daarlig mad. Desværre er der mange daarlige kokke blandt kunstnerne. De behøvede ikke at være det, ingen behøver det, selv om ikke alle springer lige langt ud, maaske fremkommer det ved, at maleriet skal sælges for at maleren kan leve. Det gør, at han uvilkaarlig, som enhver anden fabrikant laver varer, som kan sælges, til de mange, som ikke er kritiske. Noget af det, som derfor bør gennemføres, er at al salg af billeder standses. Malerier er ikke til salg. Det er en urimelig ordning, at naar man har malet billedet, saa skal man se og faa det solgt. Det gælder al kunst. Ophørte salg af kunst, vilde meget forandres til gavn for kunsten. Den usunde spekulation i navne vilde forsvinde, og mange efterlignere med den. Aftog samfundet kunstnernes produktion og gav dem i stedet det de behøvede for at leve, blev det rigtige forhold mellem samfund og dets kunstnere etableret.

Landet over maatte der oprettes kommunekunstbiblioteker, hvor folk kunde komme og laane kunst med hjem, som det nu er tilfældet med bøger. Paa sine steder i forbindelse med stadig skiftende udstillinger. Vor tid vilde med en saadan ordning begynde paa det helt rigtige. Brugen af det kunstneriske sprog som meddelelsesmiddel vilde faa en uanet betydning for samfundet.

SKRALDEMAND & „SKRALDEMODEL"

Børn har Altid lavet »Skraldemodeller«. De Forstaar Bare ikke at Bevare Dem, Og Kalde Det Kunst — Slet ikke inbilsk. »Skraldemodellen« Staar Naturen Nær, idet Materialet illuderer ikke, men er. Træ Forestiller Træ og Jern er Jern først og Fremmest. Et Navn Maa det Jo Ha'. Gerne et Naturalistisk Hvis Ligheden Er Klar. Her Er Ingen Ædle Materialer Nødvendige. Men Har Vi Det »Ædle« Tar Vi Det Med. Ingen Snobberi Hverken Op eller Ned. Ethvert Menneske laver Sin »Skraldemodel. *Begynd Nu*. Alt Kan bruges. Et »Konstværk« Blir ikke Bedre Fordi Det Er Holdbarere. »Mit Bedste Kunstværk« Er ikke »Venus til Hest« i Guld Graver Ramme, Bispestav eller Marmor Ur. Smadder Fint Porcelæn. Kejserlig Klingeling. »Mit Kunstværk« Er Ligetil og De Farvede Steder Gir Det Hele Den Kontrast og Rigdom Som Opvejer Guld og Marmor. O. s. v.



SOKLER

Verdens første Sokkel var ingen Sokkel, Men en Jordhøj med Bautasten. »Funktionalistisk« var Højen, idet den Indeholdt Gravkammer med Skatte. Den Rest Vi Har Nu, Stammer Fra Tronen. Herskerens Trone. Hævet Over Alt Folket. Derfor maatte Genfremstillingen Jo Ogsaa Hæves over Almindelige Mennesker. Sokkel i Nutids Forstand er At Hæve Noget »over enhver Tvivl«. I Øjehøjde. Ja i Mange Tilfælde i »Flyverhøjde« At Gøre en Tung Ting Lettere. Se Ud af Mere. Fordoble Den Egentlige Højde. Nemlig Det Der Skal Hæves. Det Naturlige Er At Hæve Det Smaa. Det Man Ellers i Hast Overser. Unødvendig Sokkel er Komplex. Et Komplex er At Miste Forbindelsen med Jorden, d. v. s. Det Naturlige. — Vi kysser Jorden.



HVAD ER EN „BROK"? *TILEGNET OPPONENTERNE*

En Stenbrok er et Stykke Natur. Hvorfor være overlegen overfor De Brokmestre« og Stenkunstnere der har arbejdet i Aartier Parallelt med de ikke Stenhug interesserede Kunstnere. »Modelører« Det evige Akademi. Klassisk Kød. Renæssance. Dygtighed, Lighed og Pral. (En Sten Skal være Sten lige meget Hvad der Skal hugges i den. Sten er ikke Kød og Blod.) Er en »Stenbrok« netop saadan, naar man ikke Kan Sætte sin egen Krop, sin Funktionelle Anatomi ind i den? En Torso er en Klassisk Brok. Maa Man ikke Fantasere i Sten? Jo Gu! maa man saa. Skulde man ikke Lade sig Lede af en Tilfældighed, Tilfældigheden har sine Love, Materialets Egen Form, Stoffets Magt og Første Ret i Al Kunst. Det er jo Den der Skaber, Ideen, Contra Hjernen for ikke at Glemme »Gullerødderne«, Nerve Systemets Yderste Forposter. Og Selvfølgelig, Vi Føler, Vi Føler, Men vi føler ikke en Ballet Danserinde i en Klumpet Sten, Snarere i en Langstrakt, Og Vi Fornemmer ikke en Bjørn i en Langstrakt, Snarere i en Klumpet Sten. Saa Maler Vi heller ikke Graa Farve paa en Graa Sten og Grøn Farve paa en Mosgroet Sten. Næ Vi sætter Modsatte Farver paa. For Vi Vil ha' Virkning. Tingene Skal kunne »Se« og »Ses« De Skal Leve.

HENRY HEERUP.


HN

Helhesten humper videre!

Helhesten har faaet den skæbne, at de fleste mennesker overhovedet ikke tror, den eksisterer mere. Bladet adskiller sig her ikke fra sin navnebroder paa anden maade, end at der her foreligger bevis for at en saadan tvivl er forhastet. Den viser sig med uregelmæssige mellemrum, men vort haab er, at den overraskelse dens tilsynekomst foraarsager maa forøge gensynsglæden mellem det taalmodige publikum og det rastløse dyr. *Red.*

Hr. Dyssegaards perfiditeter.

Hr. Direktør Dyssegaard var i et af sine diskrete og prunkløse fødselsdagsinterviews fornylig igen ude efter de abstrakte malere. I mangel af saglige argumenter greb han denne gang til Prof. Salomonsens gammelkendte postulater om sindssyg kunst. Vi har faaet psykiateren hr. Helge Kjems, der i omtalte blad saa effektivt satte hr. Dyssegaards udtalelse paa plads, til i Helhesten nærmere at uddybe spørgsmaalet om forholdet mellem kunst og sindslidelse og henviser til artiklen »Inspirationens Psykologi« side 77.

16 moderne svenske noveller.

(Thaning & Appel).

Den her foreliggende svenske novelleantologi er oversat til naturligt dansk af Kjeld Elfelt. Bogen er udvalgt efter »Svenska noveller i urval«, Bonniers förlag 1942. Den er et interessant, rummeligt tværsnit af svensk novellekunst lige fra den gamle, ærværdige Hjalmar Söderberg til den nu 39aarige autodidakt og livsdyrker Harry Martinson som dybt skuffede frisindet med sin sidste bog: »Den förlorade jaguar«. — Den mest fængslende af alle fortællingerne er den mindste og skrevet af Karin Boye. Det synes i det hele taget som om, det er de unge digtere der har hævet fortællingernes kunstneriske kvalitet. *J. N.*

Alf Henriques svensk litteratur 1900-1940.

(Athenæum).

Alf Henriques svenske litteraturhistorie udmærker sig ved forstaaelse. — Det er den svenske litteratur siden aarhundredskiftet, som her er blevet registreret og puttet ind i forskellige baase: Sjælens ensomhed. Beslutningens romantik. Det kollektive livssyn. Smærtelig idyl og tradition. Angstens sangere. En ny livsførelse. Foruroligende fortællere. Livsdyrkere. O. s. v. — Bogen er bemærkelsesværdig fordi lyrikken ikke er blevet stedbarn. Det er ikke en ømtaalelig, grænseløs medlidenhed, Alf Henriques viser overfor lyrikkens levende orkester. Han har bestræbt sig for at yde selv de digtere der, personligt laa ham fjærnest, fuld retfærdighed, fordi han netop har søgt at bedømme hver kunstner udfra egne forudsætninger og intentioner. *J. N.*

Stilarter.

R. Broby-Johansen: Hverdagskunst — verdenskunst.
Thure Hastrup: Stilarternes historie. (Gyldendal.)

Ikke alene tvinges man til at acceptere Broby-Johansens Bog om stilarternes historie, men man maa samtidig indrømme, at der i »Hverdagskunst — verdenskunst« er skabt en skelsættende publikation om opfattelsen af billedkunst. Det er en bog vi har brug for, en gennemgang af det billedmæssige udtryks skiften paa basis af det levende livs udvikling, samfundets forandring og den menneskelige kunstglædes bestandighed. Indvendinger og uenighed i principper og detailler er uvæsentlige i forhold til at der her er foretaget et stort skridt i den rigtige retning. Et skridt hen i nærheden af det rigtige er værdifuldere end en viden om hvor det helt rigtige ligger, hvis man alligevel ikke rører sig ud af pletten.

Naar kunsten hidtil har været sat i relation til samfundet, har det ikke været som den selvstændige livsvigtige faktor det virkelig er, men er blevet vurderet som noget i sig selv ganske ligegyldigt, der kun fik betydning som symboler for noget andet: Rigdom, magt, styrke, undertrykkelse, kritik (satire) etc. Derfor er det morsomt, at en af disse synspunkters engang mest voldsomme forkæmpere pludselig opdager, at der er noget, der bobler, bruser og gror og blomstrer hos menneskene under forskellige former, ligegyldigt hvordan det behandles eller ter sig, betinget af økonomiske og politiske forudsætninger som planten af jordens rigdom, men som en selvstændig organisme, som en rig vegetation over den menneskelige færden gennem de aartusinder, hvor vi har fulgt dets liv.

Det er en populær bog med alle de fordele og mangler, der hæfter sig derved. Den er meget haandfast i inddelingen og beklageligt kortfattet. Det er ikke en oversigt over stilarternes udvikling, men kun en del deraf. For det første omfatter den kun den europæiske kulturkreds og udelukker den indiske, kinesiske, afrikanske, indianske o. s. v., for det andet omfatter den kun den visuelle eller bildende kunst. Broby-Johansen definerer i sin indledning begrebet stil som en tids haandskrift, men den er dog lige saa tydelig og betydelig i udformningen af den orative kunst: Musik, sang og lyrisk digtning, ja, digtning i det hele taget. Det vilde have været interessant at have fulgt hverdagskunsten paa dette omraade frem gennem tiden paa samme maade, for ikke at tale om smagens og lugtens: Madens, drikkenes og parfumernes skiftende skæbne gennem tider og lande. Det med stilarterne er en mere omfattende opgave end den først kan synes. Der bør skabes en helhed af det.

Broby-Johansen behandler i modsætning til vore forsigtige kunsthistorikere sin egen tid med. Funktionalismen omfattes med en indgaaende forstaaelse, hvad der ikke kan siges om den strømning, der er fulgt efter den. Han aner, at funktionalismen er ved at arbejde sig ind paa en anden bane, end den hidtil har fulgt. Men det fremgaar tydeligt af tavle: »Jugendstil, funktionalisme, strømlinje«, der hovedsageligt fremstiller rent funktionalistiske ting fra forskellige perioder, at han ikke helt har faaet fat i hvad det er der foregaar, for det første er han ikke blevet dus med jugendtidens værdifulde indsats og for det andet kan han ikke finde ud af hvad det er for noget strømlinjeri, der er kommet ind i funktionalismen. Det er ikke, som han aabenbart mener, en ny praktisk ændring af tingene, men et nyt kunstnerisk krav til dem. Den misforstaaelse hænger sikkert sammen med en manglende kontakt med den yngste kunst. Picassos »surrealistiske« hest har ganske vist faaet en impuls fra surrealismen, men hviler i det kubistiske udtryk. Naar den abstrakte surrealisme defineres som en moderne, udspekuleret og villet kynisk efterligning af gammel keltisk ornamentik er det naturligt at det ogsaa maa glippe paa det arkitektoniske omraade. Men det forekommer jo ikke ganske sjældent, at folk bliver lidt langsynede af at arbejde med de store historiske perspektiver, saa de kun usikkert skimter, hvad der ligger lige for næsen af dem. Det er forbavsende at se samme forlag udsende to stilhistorier lige efter hinanden, specielt da den sidste Thure Hastrups Stilarternes historie overhovedet intet nyt bringer. Ja, kun ganske overfladisk hist og her har lært noget af Broby-Johansens bog. Det er en næsten fuldstændig unødvendig og paa mange omraader ganske misvisende bog. Der er egentlig ingen grund til at spilde sin tid paa at finde de faa værdier den indeholder. Der havde været mere mening i om Broby-Johansen havde udsendt en rigtig omfattende stilhistorie, hvortil den foreliggende saa kunde have været en populær haandbog eller oversigt.

A. J.

To Digtsamlinger.

Ole Sarvigs »Grønne Digte« (Branner) og »Sindets Underjord« (Nyt Nordisk) af Jørgen Nash er begge digtsamlinger, der allerede har deres værdi i det, at de næsten helt har gjort sig fri af den romantiske opfattelse, der i form af poetisk eftersnakkeri i saa mange aar har levet højt bl. a. paa Stuckenberg og Seedorff Pedersens digtning.

Ligesom man i Sverige har set en digtekunst opstaa, der følger parallelt med strømningerne indenfor moderne musik, maleri og skulptur, møder man osse herhjemme, selv om der kan gaa aar imellem, en digtekunst, der kæmper for at se tingene selvstændigt og ikke blot med de forrige generationers øjne.

Det universelle syn i poesien hos en Walt Whitman, en Carl Sandburg, hos Rimbaud, Edith Sødergran, eller vor egen I. P. Jacobsen, har, hvor meget hvert lands natur end har præget dem — man kan i virkeligheden sige i kraft heraf, bidraget til at nedbryde troen paa de aandelige nationale skranker og beriget en internationalt indstillet menneskentype. Et menneske der samtidig staar uden for religionen, i hvert fald udenfor ethvert religiøst system, der staar alene midt i universet fuld af ubevidste tanker om liv og død. Dette menneske har i den moderne poesi — og den kunst, der er paa linie med den — fundet udtryk for noget ef det inderste i sit væsen. I denne forbindelse er det værd at bemærke, at det mellem de senere aars danske digtere er August Schade og Gustav Munch-Petersen, der har givet os den poetiske nyoplevelse.

»Grønne Digte« er en debutbog, men kunst maales ikke med alder. Iøvrigt gælder det jo ofte de bedste digtere, at de har mere selvkritik og derfor betænker sig længe, førend de giver en digtsamling fra sig: Bogen er altsaa ikke umoden grøn, men grøn af den farve, som vaaren har.

Det livssyn, vi træffer hos Schade og Munch-Petersen, træffer vi ogsaa hos Sarvig, de er aandeligt beslægtede. Det er i særlig grad første del af bogen, der viser det. Her finder vi en ren visionær digtning, en digtning, hvor indholdet har skabt rytmen, har fæstnet ordet — forenet begge dele til en helhed, der er sand, fordi der ingen stuk og ingen overflødighed findes. Det gælder gennemgaaende de fleste mindre digte. De er ordknappe, fordi hvert ord er nødvendigt, fordi linien standser, hvor følelsen standser. Det er en i udpræget grad associativ digtning, hvor hvert nyt indfald, hver ny tanke kræver at nedskrives. Det drejer sig ikke om sindrige og rimede ordmønstre, men om et naturligt forløb af ordene, der svarer noget til den maade, hvorpaa den frie maler føjer farve til farve. (Det drejer sig naturligvis ikke om at tilsidesætte enhver lovmæssighed, blot er lovmæssigheden et resultat af oplevelsen, ikke omvendt). Der er i disse digte ingen klichéer, gudskelov. Billederne er friske som noget man finder og ikke igen vil give afkald paa, fordi det virkelig er saa »smukt«. F. eks. digtet »Augustmaane«:

> Alting blev saa let at bære.
> Maanen.
> Og ingen farver i nattens blege værelse.
>
> Maanen var let som en slagge.
>
> Kun det glitrende lys fra strømmene
> ude i maanestriben.
> Og skikkelser, som sad ved stranden.
>
> Og de sydene hvide elektriske lamper
> fra byen langt borte,
> og lyssprækkerne
> fra de tavse huse.

Der er flere andre digte, hvor intensiteten er den samme, f. eks. »Billede«, »Drømmekerne«, »Dødeminde«, »Fisk«, »Lynbrand«, »Angst« og saa det mærkelige pupertetsprægede, men helstøbte digt »Taabeligt«.

Andre vers, der er rimede, er mer traditionsprægede, de bedste er ligesom fremnynnede uden besvær f. eks. »Foraarsskibet« eller »Sommer min ven«.

Nogle gange synes jeg, denne verseform virker for letskrevet, for artistisk velklingende »Flugten Bort« og »Hamagedon«, der begge findes i bogens anden halvdel. Hvad betyder forresten Hamagedon? Disse digte, som de andre i denne afdeling, mister i mine øjne noget af den lyriske fortættethed paa grund af det fortællende indhold, det er meningen, digtene skal udtrykke. Man kommer ind i en tankedigtning, der maaske bedre kunne være udtrykt i en ren lyrisk prosa. »Grønne Digte« er kun første bind af en bog af samme navn, der udkommer under titlen »Jeghuset«.

»Sindets Underjord« af Jørgen Nach er hans anden digtsamling. Den første, »Daggry«, udkom 1942. Udover prosadigte indeholder bogens sidste afsnit nogle smaastykker i ren prosa. Digtene er blevet mere enkle i opfattelsen. Et roligt, klart digt er »magtesløst«, der, som saa mange andre digte i bogen, har en selvbekendende karakter. De fleste af digtene har imidlertid ikke den indre ro i sig, som man finder i flere af Sarvigs, men de er ens om det universelle i livsanskuelsen. Nash virker som en kæmpende, en søgende intellektuel, der ad ofte besværlige og bugtede veje arbejder sig frem mod klarhed.

Han er et menneske, der skaber sig selv og ofte naar til en fuldt ud ærlig selvbekendelse. Et saadant digt er »Angst«:

> Skulde jeg mon være mørkeræd
> inde i mit eget hjerte —
> og frygte det dybøjede væsen,
> der gør mig nøgen og skælvende
> som en afklædt i sneens kulde?
>
> Skulde jeg mon frygte drømmen
> inde i mit eget hjerte —
> drømmens dybøjede væsen,
> der gør mig vaagen og vejløs
> som en afsindig i mørkets kælder?
>
> Maaske opløses jeg indefra?
> Maaske tilintetgøres jeg udefra
> og bli'r til støv og taage —

At han ud over dette moment samtidig har en digters og drømmers natur i sig, er der ingen grund til at tvivle paa. Maaske (hvad man kommer til at tænke paa, naar man læser hans prosastykker, der maaske hører til det stærkeste i bogen) er noget i hans opfattelse og karakter et sted beslægtet med en Aksel Sandemose. Nogle steder bli'r man i disse prosastykker vel indviklet som i »Levende Paradoks«, men andetsteds som f. eks. i »Mig og mit Jeg« er han let at forstaa og rammer noget, vi forresten alle kender fra os selv. I »Associative Stemmer« findes denne fine og klare analyse, der støttes af et ligesaa kraftigt billede:

> »Lyd af stemmer er i virkeligheden lyd af tanker. Ord, vokaler og konsonanter kan hoppe ind til en og ud fra en. Det vigtigste er, hvad de er i ledtog med, hvem de er sammen med. Sjælen og sindets udspringskilder er underfulde og lunefulde. — Engang løb en dreng over mod os raabende: Lillesøster er faldet i brønden! Det har været umuligt for nogen anden siden hen at raabe det paa samme maade. Selv den dygtigste skuespiller i verden vilde staa magtesløs overfor den opgave at skulle raabe: Lillesøster er faldet i brønden! med samme rædsel og angst i stemmen, som denne dreng havde det.«

Og iøvrigt denne betragtning:

> »I Stockholm gik jeg rundt og sultede. Jeg havde ikke lært at tigge og foretrækker den dag i dag at stjæle frem for at tigge. — Kender du noget saa snavset og ydmygt som at tigge?«

Den første af fortællingerne »Kornet« minder om Frantz Kafka, der er en lignende drømmestemning over den. Det vil falde vanskeligt at finde logikken i den, men hvornaar er osse en drøm logisk.

»Kornet« fortæller et sted: »Da det var tørvejr, stak en regnbue sit ene ben ned i min række.«

Det er et saadant pludseligt poetisk billede, der kan virke i en tekst, saa man husker billedet og saa maaske ellers glemmer resten.

Ofte er det kun i blink, vi modtager de kunstneriske nyoplevelser — nogle linier — nogle enkelte ting fæstner sig, men til gengæld ofte med en mærkværdig og langvarig styrke, for netop her er vi blevet ramt i vore sanser, her skete noget, der fik os til at se anderledes — med mere vaagne, mere friske øjne. *Ejler Bille.*

BOGTRYK. SELANDIA A/S. KBH.